

Alicja Jarzębska
(Kraków)

IDEA WIDOWISKA MUZYCZNEGO IGORA STRAWIŃSKIEGO

Igor Strawiński (1882–1971) formą widowiska muzycznego interesował się przez całe życie; skomponował ponad dwadzieścia utworów z myślą o ich teatralnej prezentacji¹. Swoje pierwsze widowisko muzyczne, operę *Słowik*, zaczął tworzyć jako początkujący, 26-letni kompozytor (szkice pierwszego aktu tej opery powstały w 1908 roku), a ostatni utwór sceniczny, *Potop*, skomponował w wieku 80 lat (w 1962 roku). Pierwszym międzynarodowym sukcesem Strawińskiego był balet *Ognisty ptak* zaprezentowany w Paryżu w 1910 roku przez zespół Baletów Rosyjskich Sergiusza Diagilewa. Kolejne balety: *Pietruszka* (1911) i *Święto wiosny* (1913) utrwaliły sławę kompozytora. Premiera *Święta wiosny*, potraktowana przez krytyków jako *succès de scandale*, to chyba najdokładniej udokumentowane wydarzenia ówczesnego życia muzycznego². „Gdzież jak nie przy Diagilewie nieporównywalny talent Strawińskiego mógłby się rozwinąć z taką mocą i wspaniałością” – stwierdził rosyjski krytyk muzyczny³. „Bez ciebie (...) Balety Rosyjskie nie mogłyby istnieć” – pisał do kompozytora Manuel de Falla⁴.

Debiut Strawińskiego jako współtwórcy nowej koncepcji widowiska muzycznego przypadł na okres fascynacji teatrem muzycznym Wagnera i ideą symfonicznego misterium Mahlera i Skriabina, zgodnie z którą brzmienie muzyki ma potęgować skrajne emocje i „metafizyczny niepokój”, sugerowane przez tekst słowny. Natomiast Strawiński propagował taką ideę widowiska, w którym przede wszystkim ważna jest muzyka o wyrazistej architektonicznej konstrukcji; to jej powinny być podporządkowane zarówno libretto, jak i gest choreograficzny. W latach I wojny światowej (spędzonych w Szwajcarii) kompozytor doszedł do wniosku, iż widowisko powinno także uczyć

¹ Utwory instrumentalne: *Ognisty ptak* (1910), *Pietruszka* (1911), *Święto wiosny* (1913), *Historia żołnierza* (1918), *Pieśń słowika* (1920), *Apollo i muzy* (1928), *Pocałunek wróżki* (1928), *Gra w karty* (1937), *Tańce koncertujące* (1944), *Sceny baletowe* (1944), *Orfeusz* (1948), *Agon* (1957). Utwory wokalne-instrumentalne: *Słowik* (muzyczna bajka w 3 aktach, 1914), *Lis* (1922), *Wesele* (1923), *Pulcinella* (balet ze śpiewem, 1920), *Mawra* (opera buffa, 1922), *Król Edyp* (oratorium-opera, 1927), *Persefona* (melodramat w 3 częściach, 1934), *Żywot rozpustnika* (opera w 3 aktach, 1951), *Potop* (biblijna alegoria, dramat choreograficzny, 1962).

² F. Lesure (red.), *Igor Stravinsky. Le sacre du printemps: dossier de presse*, Geneva 1980. *Święto wiosny* miało właściwie dwie premiery, pierwszą (25 maja 1913) w wersji scenicznej, kojarzoną ze „skandalem”, oraz drugą, koncertową (5 kwietnia 1915), zakończoną niezwykłym triumfem kompozytora.

³ M. Miaskowski, *Pietierhurskije pisma*, Muzyka LIII (3 grudnia 1911).

⁴ List z 22 sierpnia 1929 [w:] R. Craft (red.), *Stravinsky. Selected Correspondence*, II, New York, s. 171.

i bawić, tj. prowokować do refleksji nad moralnymi wyborami między dobrem a złem, a także zachwycać pięknem muzyki, ruchu, kształtów i kolorów. Spektakle muzyczne Strawińskiego to swego rodzaju choreodramy lub choreoobrazy. Kompozytor nazywał je różnymi terminami sugerującymi związek z ruchem rytualno-konwencjonalnym, z gatunkami określanymi mianem burleska, *commedia dell'arte*, *opera buffa* oraz takimi formami scenicznymi, w których „historia” jest opowiadana i słowem, i gestem. Na przykład *Pietruszka* to „burleska choreograficzna” w czterech obrazach (na orkiestrę symfoniczną). *Lis* – to „burleska do śpiewania, tańczenia i grania” (przez czterech wokalistów, czterech tancerzy i zespół 15 instrumentalistów). *Historia żołnierza* – to „historia do czytania, tańczenia i grania” (na skrzypce solo oraz kameralny zespół instrumentów). *Wesele* – to „choreograficzna kantata” (na chór i solistów oraz cztery fortepiany z perkusją). *Persefona* – to „melodrama” i „maskowa pantomima” (na chór i orkiestrę), w której partia Persefony realizowana jest przez tancerkę i narratorkę, a partia Eumolpa przez śpiewaka-aktora, *Potop* zaś – to „biblijna alegoria opowiadana za pomocą tańca i narracji” i śpiewana przez solistów i chór z towarzyszeniem instrumentów. We wszystkich swych utworach scenicznych Strawiński był pomysłodawcą tematu oraz autorem lub współautorem tekstu słownego libretta, które konsekwentnie akcentują uniwersalne problemy moralne. Wykorzystane w widowiskach muzycznych Strawińskiego libretta uwydatniają bowiem moralny problem odróżnienia dobra od zła oraz prawdy od fałszu. Kusiciel, usiłujący zniszczyć bohatera opowieści, pojawia się w masce lisa, przybiera postać ludowego diabła, wydaje się, iż jest *alter ego* bohatera lub *explicite* uosabia biblijnego Lucyfera-Szatana. Na przykład alegoryczna burleska *Lis* (1915–1916), której libretto, oparte na opublikowanej przez Aleksandra Afanasjewa rosyjskiej bajce, opracował sam kompozytor, to pouczająca historia o obłudnym lisie oraz naiwnym i próżnym kogucie. W *Historii żołnierza* (1918) owym kusicielem jest – podobnie jak w ludowej bajce – diabeł, którego nieuchronnym łupem staje się żołnierz-dezertier⁵. W rozmowach z Craftem kompozytor wyraźnie stwierdzał, że utwór był owocem refleksji nad korzeniami panoszącego się wówczas zła – wojny światowej i rewolucji. Mimo iż wątek fabularny i główne postacie *Historii żołnierza* (żołnierz i diabeł) zaczerpnięte są z rosyjskiego folkloru, to opowieść ta – w nowym ujęciu Strawińskiego-Ramuz – ma cechy ponadczasowe i ponadnarodowe: jej akcja rozgrywa się „nigdzie i wszędzie”. Dobro i szczęście utożsamione są tu z ludzką przyjaźnią, rodzinnym ciepłem oraz ze zdolnością do tworzenia piękna (symbolizowanego przez muzykę graną na skrzypcach). Natomiast zło i nieszczęście to „samotność i chłód”, które powodują, że człowiek „między żywymi jest jak trup”. W tej opowieści o żołnierzu i diable doświadczenie zła jest nie tyle rezultatem wolnego wyboru (Faustowskiego paktu z Mefistofelesem), ile wynikiem braku roztropności człowieka, który dał się skusić wizją łatwego, dostatniego i beztrudnego życia. O ile *Historia żołnierza* przede wszystkim poucza, że „nie można mieć wszystkiego naraz”, oraz uświadamia konsekwencje ulegania pokusie łatwego bogactwa, o tyle moralna wymowa libretta *The Rake's Progress* (*Żywot rozpustnika*), inspirowanego serią obrazów osiemnastowiecznego malarza angielskiego Williama Hogartha, jest głęboką refleksją nad sytuacją współczesnego człowieka kokietowanego przez dwudziestowieczne utopie wolności

⁵ Do swej historii o żołnierzu Strawiński wybrał ze zbioru Afanasjewa bajkę *Sprytny żołnierz i diabeł* i ułożył pierwszą wersję libretta, której Charles Ramuz nadał formę poetycką i konstrukcję dramatyczną zgodnie z intencją kompozytora.

i ideologię postępu⁶. Kusicielem jest tu postać Nicka Shadowa, który – zgodnie ze swym imieniem – wydaje się „cieniem”, *alter ego* bohatera, Toma Rakewella („pocziwego rozpustnika”), a jednocześnie biblijnym diabłem, „ojcem kłamstwa” dążącym do zniszczenia człowieka. Temat tego libretta nawiązuje wprawdzie do cyklu obrazów Hogartha, ale operowa historia Toma Rakewella, ubrana w historyczny kostium osiemnastowiecznej Anglii, odwołuje się także do tradycyjnych w kulturze europejskiej mitów i do dwudziestowiecznej rzeczywistości⁷. Strawiński i Auden – bogatsi o doświadczenia związane ze skutkami zaakceptowania przez współczesne im społeczeństwa filozofii utożsamiających szczęście z nieograniczoną wolnością oraz komunistycznej utopii ziemskiego raju (połączonej z kultem maszyn, mających zapewnić człowiekowi niemal boskie panowanie nad naturą) – skonstruowali znakomite libretto, mające cechy zarówno bajki, jak i moralitetu. Według Rogera Savage’a, to najdłużej (około 2,5 godz.) trwające dzieło sędziwego (niemal siedemdziesięcioletniego) kompozytora jest

„(...) rodzajem *summy* widowisk muzycznych Strawińskiego. (...) Poszczególne sceny z libretta *Żywota rozpustnika* przypominają problemy akcentowane w jego poprzednich utworach. (...) Ich idiom jest może różny, ale sytuacja jest podobna. (...) wielu bohaterów – we wcześniejszych widowiskach Strawińskiego – doświadczyło zła wskutek swej łatwości, braku roztropności, przez ślepy optymizm lub próżność: cesarz ze *Słowika*, Kogut z *Lisa*, żołnierz z *Historii żołnierza*, nieszczęśliwy narzeczony w *Pocałunku wieszczki*, a także Król Tebów w *Królu Edypie*”⁸.

W widowiskach Strawińskiego wykorzystany jest także tradycyjny w kulturze europejskiej paralelizm dobra i piękna, symbolizowanego poprzez piękno muzyki. Zarówno piękny „śpiew słowika” (w operze *Słowik* i balecie *Pieśń słowika*), jak i piękna muzyka grana na instrumentach (na skrzypcach w *Historii żołnierza* czy na harfie w *Orfeuszu*) jest tym, co ludzi cieszy i uzdrowia. Strawiński przypomina ten utrwalony w micie greckim i bajkach (ludowych i nieludowych) związek między tym, co estetyczne, i tym, co etyczne, związek rozerwany przez twórców zafascynowanych „patologią ludzkiego życia” i Nietzscheańskim światem „poza dobrem i złem”. U podstaw widowiska muzycznego Strawińskiego leżało założenie, iż konstrukcja i ekspresja muzyki może być uwidocznioma ruchem ludzkiego ciała oraz skorelowana z urodą obrazów plastycznych. W *Kronikach* kompozytor pisał:

„Nigdy nie znośiłem słuchania muzyki z zamkniętymi oczami bez uczestniczenia wzroku. Widzenie gestu i ruchu różnych części ciała, które biorą udział w tworzeniu muzyki, jest

⁶ William Hogarth (1697–1764) jest autorem serii obrazów *The Harlots' Progress* (1731) oraz *The Rake's Progress* (1732–1733). Strawiński zwiedzał wystawę obrazów Hoggartha w *Art Institute of Chicago* 2 maja 1947 roku.

⁷ Auden w swoim komentarzu na temat libretta *The Rake's Progress* zanotował: „(...) zachowaliśmy istotne motywy wersji Hogartha, jak niespodziewany spadek, roztrwonienie go, małżeństwo z brzydką i starą kobietą, sprzedaż na licytacji majątku bohatera i jego koniec w domu dla obłąkanych. Dodaliśmy potem trzy inne pospolite mity: (1) historię Mefistofelesa – tutaj protagonista Tom Rakewell przyjmuje służącego zwanego Cieniem; (2) partię kart z diabłem, którą przegrywa diabeł przez zbytnią wiarę w siebie; oraz (3) mit o trzech życzeniach; (...) Te trzy życzenia pozostają w związku z pragnieniem rozkoszy, pragnieniem bezwzględnej wolności duchowej w *acte gratuit* i pragnieniem, by stać się zbawcą świata”. Cyt. wg: R. Vlad, *Strawiński*, przeł. J. Popiel, Kraków 1974, s. 194–195.

⁸ J. Nicholas (red.), *Igor Strayinsky: Oedipus Rex, The Rake's Progress*, Opera Guide XLIII, London, New York 1991, s. 49.

zasadniczym warunkiem uchwycenia jej całości [koherencji A.J.]. Gdyż wszelka muzyka (...) wymaga jeszcze jakiegoś sposobu uzewnętrzniania, aby słuchacz mógł ją odebrać. (...) Ruchy (...) ułatwiają percepcję słuchową. Ci, którzy twierdzą, że muzyką radować się można w pełni, tylko słuchając jej z zamkniętymi oczami, nie słyszą jej wówczas lepiej, niż kiedy mają oczy otwarte, a brak przeszkód [wrażeń – A.J.] wzrokowych stwarza im sposobność do oddania się marzeniom kołysanym dźwiękami muzyki, i właśnie to lubią o wiele bardziej niż samą muzykę”⁹.

Według Strawińskiego, wrażenia wizualne powinny słuchaczowi-widzowi pomagać w aktywnym śledzeniu wydarzeń muzycznych interpretowanych poprzez metaforę pięknej budowli architektonicznej. Był on przekonany, że

„(...) nie wystarczy słuchać muzyki, trzeba ją także widzieć. (...) Tancerz jest mówcą, który posługuje się niemyim językiem. Instrumentalista jest mówcą, który używa języka nieartykułowanego. Tak jednemu, jak i drugiemu muzyka narzuca ściśle reguły zachowania. Gdyż muzyka nie porusza się w abstrakcji. Jej przekład plastyczny wymaga dokładności i piękna”¹⁰.

Taka postawa estetyczna bliska była poglądom propagowanym m.in. przez Edwarda G. Craiga, Adolpha Appię, Wsiewołoda Meyerholda i innych zwolenników teatru aliterackiego, akcentujących znaczenie ruchu scenicznego¹¹. W idei widowiska muzycznego Strawińskiego istotny jest zatem ruch: sceniczny i choreograficzny. Kompozytor potraktował bowiem choreografię jako trzeci – obok malarstwa i rzeźby – rodzaj sztuk plastycznych, tj. jako „żywą rzeźbę”, i sugerował adekwatne do muzyki różnorodne relacje między brzmieniem i ruchem scenicznym. Nawiązał do zwyczaju łączenia muzyki z gestem rytualnym i do tradycji zabawnych akrobacji kuglarzy występujących w wędrownych teatrzykach, nie rezygnując przy tym z wykwintnego piękna tańca klasycznego, wywodzącego się z baletów dworskich. Niewątpliwie istotny wpływ na jego poglądy dotyczące roli ruchu ludzkiego ciała w teatrze muzycznym miała współpraca z grupą artystów-malarzy skupionych wokół Sergiusza Diagilewa¹².

Istotną innowacją w widowisku muzycznym Strawińskiego było rozbitcie tak ściślego w operze włoskiej i dramacie muzycznym Wagnera związku między bohaterem akcji scenicznej i śpiewakiem. W wywiadzie opublikowanym w roku 1913 kompozytor mówił, że „muzyka może być ożeniona albo z gestem, albo ze słowem – z obydwoima naraz to bigamia”¹³. Dlatego też, podobnie jak Meyerhold w swych teatralnych realizacjach tradycyjnych oper, kompozytor oddzielił rolę śpiewaka i aktora, które w dotychczasowym widowisku muzycznym były zespolone w osobie jednego wykonawcy. Akcja dramatyczna, jako montaż kolejnych obrazów, wizualizowana jest przez ruch

⁹ I. Strawiński, *Kroniki mego życia*, przeł. J. Kydryński, posłowie S. Kisiielewski, Kraków 1974, s. 72–73.

¹⁰ I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, Kraków 1980, s. 72–73.

¹¹ K. Braun, *Wielka reforma teatru w Europie: ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984.

¹² Aleksander Benois, sprzeciwiając się ówczesnym poglądom na temat baletu traktowanego jako „błaha zabawka”, opublikował w roku 1908 artykuł *Biesieda o baletie*, w którym Artysta przekonuje Baletomanę o przewadze „aliterackiego” widowiska baletowego nad tradycyjną operą i estetycznych walorach ruchu choreograficznego. Benois-Artysta akcentuje myśl, iż w śpiewanym dramacie słowa są zwykle podporządkowane silnym emocjom lub ideologii; jedynie spektakl muzyczno-taneczny może być bezinteresownym i pogodnym urzeczywistnieniem idei piękna i wywoływać u odbiorcy specyficzne uczucie estetycznego zadowolenia i pogodnego uśmiechu, zwłaszcza wówczas, gdy owa sztuka jest tworzona *ad maiorem Deorum gloria*.

¹³ Wywiad dla *The Daily Mail* z 13 lutego 1913 roku; cyt. wg: P. Griffiths, *Strayinsky Igor, Robert Craft, Gabriel Josipovici, Igor Strayinsky. „The Rake’s Progress”*, Cambridge 1982, s. 6.

pantomimiczno-choreograficzny tancerza, a dana postać – kojarzona z głosem różnych wykonawców. W *Lisie i Weselu* na przykład, jeden głos wokalny skojarzony jest z różnymi postaciami, a postać danego bohatera – z różnymi głosami wokalnymi. W *Lisie* czterej soliści – dwa tenory i basy – śpiewają na przemian rolę jednego z czterech bohaterów tej burleski: Lisa, Koguta, Kota lub Barana, lub komentują (śpiewem) wydarzenia. Jeszcze bardziej „abstrakcyjna” relacja między solistami i bohaterami jest w *Weselu*, gdzie partię matki panny młodej śpiewa najpierw tenor (nr 21), a potem mezzosopran (nr 82; w duecie z sopranem, matką pana młodego), partia pana młodego śpiewana jest równocześnie przez dwa basy (nr 50), sopran wykonuje zaś najpierw partię panny młodej (początek pierwszego obrazu), po czym matki pana młodego (nr 82). Różnicowane są także relacje między scenicznym bohaterem a tancerzem. W *Historii żołnierza* na przykład, partia księżniczki to rola pantomimiczno-choreograficzna, a partie diabła i żołnierza są przez tancerzy i tańczone, i „mówione”. Z kolei w *Persefonie* rola tytułowej bohaterki jest mówiona przez narratorkę i tańczona przez tancerkę.

W idei widowiska muzycznego Strawińskiego istotna jest także oprawa plastyczna. Balety Rosyjskie swój sukces zawdzięczały zarówno muzyce i znakomitej plejadzie tancerzy i choreografów (z Pawłową, Karsawiną, Niżyńskim i Fokinem na czele), jak i dekoracyjnej sztuce artystów związanych z ruchem *Mir Iskusstwa* i innych wybitnych współczesnych artystów (np. dekoracje i kostiumy do *Pulcinelli* projektował Picasso). Malarze nie tylko projektowali ramy wizualne spektaklu baletowego, lecz współtworzyli dramaturgiczną koncepcję widowiska (jako serii kolejnych obrazów) oraz harmonizowali gesty tancerzy z liniami i plamami barwnej scenografii¹⁴. Z dekoracji, która w teatrze była dotąd jedynie dodatkiem sugerującym realia akcji dramatycznej, uczynili oni istotny malarski współczynnik widowiska muzycznego. Według Mieczysława Walissa:

„W swych dekoracjach teatralnych malarze grupy Świat Sztuki wyrzekali się efektów iluzjonistycznych, operowali wielkimi, sugestywnymi, ekspresyjnymi liniami i jasnymi, żywymi, płomiennymi barwami. (...) scenografowie Baletu Diagilewa, malarze grupy Świat Sztuki dokonali rewolucji kolorystycznej nie tylko w kostiumach i dekoracjach teatralnych, lecz również w wystawiennictwie, w sztuce wnętrza, w zdobnictwie i w stroju kobiecym. Zwłaszcza pełne fantazji i śmiałych zestawień kolorystycznych kostiumy sceniczne Baksta stały się źródłem inspiracji dla kreacji w dziedzinie mody wielkich *couturiers* paryskich”¹⁵.

Zróznicowane widowiska muzyczne Strawińskiego inspirowały zarówno kompozytorów, jak i twórców teatralnych, a choreografów prowokowały do głębszego wniknięcia w arkaną sztuki muzycznej.

¹⁴ Np. Benois projektował dekorację i kolejność obrazów (libretto) w balecie *Pawilon Armidy* z muzyką Czeriepnina, współpracował ze Strawińskim przy ustalaniu kolejnych obrazów w *Pietruszce*; Strawiński wraz z Nikołajem Roerichem byli autorami sekwencji rytualnych obrazów w balecie *Święto wiosny* itp.

¹⁵ M. Wallis, *Mir Iskusstwa i jego oddziaływanie* [w:] *Sztuka XX wieku*, red. M. Gantzowa, Warszawa 1971, s. 79, 80.